

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Diplomová práce

REFLEXE MÉDIA FOTOGRAFIE

BcA. Tomáš Binter

Plzeň 2019

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Katedra výtvarného umění

Studijní program Výtvarná umění

Studijní obor Intermediální tvorba

Specializace Užitá fotografie

Diplomová práce

REFLEXE MÉDIA FOTOGRAFIE

BcA. Tomáš Binter

Vedoucí práce:

MgA. Vojtěch Aubrecht

Katedra výtvarného umění

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2019

Prohlášení o původnosti a autentičnosti

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury. Zároveň prohlašuji, že jsem autorem fotografií, které tvoří praktickou část práce.

Plzeň, červenec 2019

.....

podpis autora

Poděkování

Srdečně děkuji celému štábu za skvěle odvedenou práci v nadlidském tempu a rozsahu.

Jmenovitě a po profesích spolupracovali:

Herci: Kamil Repeš a Barbora Bačínová

Produkce: Jan Klouček

Digitální asistentka: Barbora Bačová

Bestboy: Kryštof Novotný

Osvětlovači, grip: Vojtěch Kuřátko a Marie Sedelmayerová

Maskérka: Martina Klímová

Making of: Pavel Samec

Speciální poděkování patří zástupcům Winternitzovy vily Petře Koníčkové a Davidu Cysařovi.

Dále děkuji rodičům, otci za dohled nad filmovou teorií a mamince za korektury.

A v neposlední řadě děkuji Vojtěchu Aubrechtovi za důvěru a trpělivost při vedení této práce.

| | | |
|------|---|----|
| 1. | ÚVOD..... | 7 |
| 2. | VÝCHODISKA PRO KOMPARACI..... | 8 |
| 3. | ROZDÍLY V CHARAKTERU OBOU MÉDIÍ | 9 |
| 4. | NARACE V UMĚNÍ..... | 11 |
| 5. | HISTORICKÝ VÝVOJ NARATIVNÍ FOTOGRAFIE..... | 12 |
| 6. | SPOLEČNÉ ZNAKY VYBRANÝCH DĚL SOUČASNÉ INSCENOVANÉ NARATIVNÍ FOTOGRAFIE..... | 18 |
| 6.1. | MOTIV | 19 |
| 6.2. | MISE-EN-SCÈNE..... | 19 |
| 6.3. | TECHNOLOGIE VZNIKU..... | 20 |
| 6.4. | SKLADBA SNÍMKŮ..... | 21 |
| 7. | POPIS PŘÍPRAVY A REFLEXE PROCESU VLASTNÍ TVORBY | 22 |
| 7.1. | VYTÝČENÍ SMĚRU..... | 22 |
| 7.2. | PREPRODUKCE..... | 24 |
| 7.3. | PRODUKCE..... | 25 |
| 7.4. | POSTPRODUKCE | 25 |
| 7.5. | NÁTISKY A KOREKCE | 26 |
| 8. | POPIS VÝSLEDNÉHO DÍLA A JEHO VYUŽITÍ..... | 27 |
| 9. | ZDROJE:..... | 29 |
| 10. | RESUMÉ | 30 |
| 12. | SEZNAM OBRÁZKŮ:..... | 31 |
| 13. | SEZNAM PŘÍLOH: | 31 |

1. Úvod

Médium fotografie je dnes už zcela neodmyslitelnou součástí našich každodenních životů. Zastává mnoho funkcí a být lze fotografii považovat za médium výtvarné, ve většině případů se s ní setkáváme v podobě zcela odlišné od jakékoliv formy umění – příkladně slouží jako ilustrace, uchovává vzpomínky, dokumentuje veřejné dění, nebo slouží lékařským a vědeckým účelům. Jako médium utváří i manipuluje naše vnímání a názory, naši kulturu a je dostupná prakticky všem. Dokonce nejen jako divákům a konzumentům, ale i jako tvůrcům – rozšíření fotografické techniky je v současné době skoro ekvivalentní dostupnosti telefonického spojení. Ve vztahu k těmto skutečnostem je skoro až překvapivé, že i ve výtvarném umění si fotografie stále zachovává své významné postavení.

Reflektovat médium fotografie jako celek, k čemuž trochu nabádá název této práce, ovšem není mým cílem. Jakkoliv je šíře, v níž se s fotografickým médiem setkáváme, zajímavá a unikátní, je to současně překážka k jejímu podrobnějšímu zkoumání – je prakticky nemožné se podrobněji věnovat všem jejím aspektům, a přitom se dostat alespoň kousek pod povrch. Vyžadovalo by to také exkurz do jiných nežli výtvarných oborů, a tak v podstatě jedinou možností, jak vlastnosti tohoto média postupně a dostatečně hluboce analyzovat, je věnovat se vždy pouze úzkému výseku jeho aspektů a postupně skládat obraz tohoto geniálního média.

Proto jsem se rozhodl věnovat se pouze jedné z jeho faset – a pro reflexi fotografického média v jeho výtvarné podobě jsem zvolil na první pohled nejbližšího souseda, tedy médium filmu, přesněji řečeno kinematografie. Protože těžištěm této práce je výtvarná praktická část, věnuji se i v teoretické části v podstatě výhradně komparaci jazyka tvůrčích prostředků, postupů a jejich vlivu na divácké vnímání. Cílem je nalézt průsečíky obou médií, najít aspekty přínosné pro práci s fotografií a využít je k prohloubení znalostí i rozvoji vlastního výtvarného stylu. Praktická část práce také demonstruje, jaký dopad má aplikace některých filmových postupů na médium fotografie.

2. Východiska pro komparaci

Obě média existují v nejrůznějších podobách a bylo na nich provedeno nespočet výtvarných experimentů. Tyto experimenty by jistě mohly rozporovat některá východiska této práce, ale pro účely zkoumání vycházím z majoritní podoby daných médií. Pokud tedy tato práce obecně hovoří o filmu, předpokládá tím klasicky strukturovaný film založený na vyprávění příběhu, pracující se střihem i zvukem. V případě fotografie se předpokládá, že jde statické snímky prezentované jednou z obvyklých forem výstavy či publikace.

Dalším jednotlivým krokem je specifikace žánru. Účelem toho vymezení je využít vzájemně nejvíce příbuzných forem obou médií tak, aby zkoumání jednotlivých jevů a prostředků bylo co nejméně zkreslené a podávalo, pokud možno, objektivní svědectví o samotném médiu, nikoliv zobrazovaném obsahu.

Ovšem už při snaze o sjednocení žánru narážíme na první rozdíly mezi médii fotografie a filmu. Zatímco u fotografie považujeme za označení žánru pojem inscenovaná fotografie, pokud jde o film, tam stejný pojem považujeme za implicitní a žánry se obvykle dále rozdělují podle obsaženého děje – komedie, drama, akční film, aj. Některé fotografické žánry mají svůj ekvivalentní pojmový protipól mezi žánry filmovými (např. dokument), ovšem shoda je v tomto ohledu spíše výjimkou.

Vzhledem k povaze praktické části, pro účely této práce vycházíme z pojmosloví fotografického – žánrem, který tato práce primárně zkoumá, je inscenovaná fotografie. *„Aranžovaná, inscenovaná fotografie je specifickým druhem znázorňování, používaným především v kontextech umělecké tvorby. Na základě principu vědomé a řízené manipulace umělec dosahuje působivosti svého díla, kdy většinou realitu svérázně uchopuje a subjektivně interpretuje. Fotografie nemusí být nutně pokusem o „zachycení skutečnosti“, ale „jinou skutečností“, obrazem, který nabízí prostor pro fantazii, představivost a ztotožnění se s jinými světy a úrovněmi vnímání na základě specifické řeči symbolů, vizuálních informací.“* [1] Konkretizace žánru ve smyslu filmového názvosloví není pro účely této práce podstatná.

Pokud jde o proces výroby, žánr inscenované fotografie se nejvíce blíží procesu společnému pro majoritu filmové tvorby, která je z principu inscenovaná. Veškeré aspekty díla byly vědomě připravované a při tvorbě ovlivňované, což umožňuje snadno zpětně analyzovat jejich záměr a funkci. Stejně tak nedostatky nelze považovat za zásah vyšší moci a můžeme i snáze odhalit jejich příčinu či vliv.

3. Rozdíly v charakteru obou médií

„Každý umělecký druh má své vyjadřovací prostředky dané povahou toho kterého umění. Vyjadřovací prostředky jsou nezbytné k tomu, aby myšlenka dostala formu, jejíž pomocí může být sdělována a chápána. Některá umění nalézají své vyjadřovací prostředky více v prostoru (sochařství, malířství, architektura), jiná více v čase (hudba) a syntetická umění (divadlo, film) současně v prostoru i v čase. Film používá řady vyjadřovacích prostředků jiných umění (slovo a dramatickou stavbu prózy, poezie a dramatu, herectví divadla, obrazovou kompozici sochařství, malířství a fotografie, hudbu apod.), ale přetváří je podle svých potřeb.“ [2]

Při podrobnějším zkoumání výrazových prostředků narážíme na zásadní odlišnosti obou médií. Film zdaleka není jen soubor rozpohybovaných fotografií doplněný o zvuk, jakkoliv by se to tak z technického hlediska mohlo jevit. Přestože film využívá prostředků jiných umění, je postaven na jiném základě – zásadním a jedinečným výrazovým prostředkem filmu je záběrová skladba.

I ve fotografii se objevuje obdobný výrazový prostředek, tj. skladba snímků v sérii, publikaci atp. Řídí se ovšem odlišnými zvyklostmi a není esenciální, snímek může plnohodnotně fungovat i zcela samostatně. Ovšem co by byl film bez záběrové skladby? Ne, že by nemohl existovat – názornou ukázkou může být série krátkometrážních filmů „Králíci“ režiséra Davida Lynche, natočených v jediném záběru statickou kamerou. Nicméně ačkoliv dílo je mezi filmovými fajnšmekry považované za kultovní, nelze se ubránit dojmu, že je to také z důvodu své absolutní odlišnosti od tradičního narativního filmu, pročez přináší zcela odlišný, až nefilmový zážitek.

Od filmu totiž primárně očekáváme, že bude vyprávět příběh – a tomu je podřízena škála jeho výrazových prostředků. Naproti tomu fotografii, zejména tedy výtvarnou, považujeme v první řadě za médium estetické. Film pochopitelně může být také esteticky excelentní, ale vždy budeme hodnotit jeho děj a způsob vyprávění. Obdobně fotografie nebo jejich sada může vypravovat, nebo naznačovat příběh, ale vždy to bude estetika, která ji definuje v první řadě.

Významnou odlišností je také rozdílná struktura – jeden záběr není pro celek filmu ekvivalentně důležitý, jako je jedna fotografie pro výstavní soubor. U filmu význam záběru závisí na celé řadě dalších faktorů.

„Především záběr zabírá čas. V určitém časovém rozmezí souvisle existuje proměnlivý počet obrazů. Představuje tedy jediný obraz, jedno okénko základní významovou jednotku ve filmu? Odpověď stále zní nikoli, jelikož každé okénko obsahuje potenciálně nekonečné množství vizuálních informací, stejně jako zvuková stopa, která jej doprovází. Zatímco můžeme říci, že filmový záběr je něco jako věta, jelikož něco prohlašuje a je soběstačný, jde o to, že film se nedělí na tak snadno kontrolovatelné jednotky. „Záběr“ můžeme sice snadno definovat technicky, ale co se stane, jakmile má konkrétní interpunkci? Kamera se může pohybovat; scéna se může ve švenku nebo jízdě zcela změnit. Budeme potom mluvit o jednom záběru nebo o dvou? [3]

Faktor času tak tvoří zřejmě jeden z nejpodstatnějších rozdílů mezi oběma médii. Záběry filmu vidíme jen tak dlouho, jak jeho tvůrci chtěli, abychom je viděli. Nemůžeme u sledování jednoho záběru setrvat déle a jiný zcela vynechat. Nemůžeme se k předchozím záběrům vracet. Tempo i směr určuje tvůrce, nikoliv divák. I kdyby film vyprávěl děj pozpátku, můžeme jej sledovat jen v určeném směru. Žádná z obvyklých forem prezentace fotografií diváka takto neomezuje – může listovat knihou odzadu, výstavou procházet zcela nahodile, a v podstatě tím svévolně ovlivňovat konkrétní prožitek.

Poslední odlišností obou médií znatelnou na první pohled je zvuk. Fotografie primárně nemůže pracovat se zvukem. Pokusy ve formě zvukového podkresu fotografické výstavy pořád postrádají možnosti konkrétního časování, což značně limituje jeho celkovou působivost.

Pro film i fotografii je společná schopnost předávat významy. Činí tak dvěma způsoby – denotativně a konotativně. Pokud jde o denotativní významy, jsou si obě média v podstatě rovna – mají obdobné schopnosti zachycení téměř dokonalé iluze realistického obrazu. Další vnímání toho, co vidíme, ale už závisí na konotativních významech. A v tomto aspektu už se fotografie a film významně odlišují. Fotografie významy předává v podstatě výhradně pomocí tzv. paradigmatických konotací – vztažených ke konkrétnímu snímku. *„Jakmile náš pocit konotace určitého záběru závisí na tom, že byl vybrán ze škály dalších možných záběrů, potom jazykem sémiotiky můžeme říci, že je to paradigmatická konotace. (...) Například, záběr růže z podhledu nám dává pocit, že růže je z nějakého důvodu dominantní, podmanivá. Protože jej vědomě či nevědomě srovnáváme třeba se záběrem růže shora, který by její důležitost snížil.“ [3]*

Film ale běžně pracuje ještě se syntagmatickými konotacemi, které fotografie primárně nevyužívá, vzhledem k tomu, že nebývá prostředkem ke kontinuálnímu vyprávění. *Naopak když význam růže nezávisí na záběru v porovnání s ostatními potenciálními záběry, ale spíše na srovnání tohoto záběru s konkrétními záběry, které mu předcházejí nebo po něm následují, potom můžeme mluvit o jeho syntagmatické konotaci; to znamená, že se s ním pojí význam, protože je srovnáván s jinými záběry, které vidíme.* [3] Pokud tedy například ve filmu vidíme záběr na růži v odpadkovém koši, ovšem z předcházející scény víme, že tuto růži daroval hrdina své dívce, tato syntagmatická konotace zásadním způsobem ovlivňuje a rozvíjí naše vnímání růže samotné, záběru, který ji zobrazuje, a dalších potenciálních souvislostí, které jsou součástí děje.

Předávání významu syntagmatickými konotacemi je ovšem možné zejména díky linearitě filmového média, tedy díky tomu, že film plyne v čase od začátku do konce. V momentě, kdy u souboru fotografií nemáme definovaný začátek, směr a konec, je vznik syntagmatických konotací a tím i jejich význam značně omezen. I pokud fotografická série plyne konkrétním směrem, což jsem aplikoval v praktické části této práce, divák stejně není omezen v čase prohlížení a pokud si chce ověřit své domněnky z vývoje příběhu, může se v něm kdykoliv vracet. Nedochozí tak ke zpětnému ovlivňování vnímání vývoje příběhu založeném na jeho dalším pokračování, k čemuž běžně dochází při sledování filmu.

4. Narace v umění

Lidská potřeba vnímat příběhy je nezpochybnitelná. Podrobně se tomuto tématu věnuje tzv. literární darwinismus, přesto však není nutné zabíhat do podrobností, abychom si uvědomili, že vnímat příběhy vlastně potřebujeme. Zmínění darwinisté pro tuto potřebu našli už celou řadu argumentů, ale za ten nejzřetelnější považují naši snahu uniknout prostřednictvím fantazie z reality, přeneseně řečeno, z vlastního příběhu. [4] Význam příběhů pro lidskou společnost způsobil, že o integraci narace do různých forem umění se lidé pokoušejí od pradávna. „V 18. století Gotthold Lessing zkoumal problém narace v malířství a sochařství v rozsáhlém textu *Laocoon: Esej o omezeních malby a poezie*.“ (překlad autora)¹ [5]

¹ **originální znění:** *In the 18th century Gotthold Lessing investigated painting and sculpture's "problem" with narrative at length in his Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry.*

Tato snaha je zcela pochopitelná. Vždyť víme, jak silně na nás dokáže zapůsobit příběh už v momentě, kdy nám je druhým člověkem prostě vyprávěn. Obdobně si dokážeme vybavit prožitky z vnímání krásného díla ryze estetického či hudebního charakteru. Jak silný zážitek bychom tedy měli, kdybychom mohli vše současně?

Za oblast umění, které se podařilo tyto prožitky propojit, můžeme považovat vlastně jedině film. Ponechme stranou některé úvahy, zdali film je, či není umění, případně kdy se film stává uměním. Pro pojetí této práce vycházejme z uvedených skutečností – filmové médium umožňuje současně vnímat krásu smysly i prožívat konkrétní příběhy. Jak se ale s podobnou snahou o naraci vyrovnala fotografie?

5. Historický vývoj narativní fotografie

Pojem narativní fotografie se ve výtvarném umění objevuje. Ovšem v současném chápání tento pojem často označuje díla, která žádnou konkrétní linii příběhu nevypravují. Některé eseje dokonce tvrdí, že médium fotografie je pro jakoukoliv formu narace zcela nevhodné.

„Kdybyste hledali to úplně nejméně narativní médium, těžko byste našli lepšího kandidáta, než je fotografie“ (překlad autora)² [5]

K objasnění původu této myšlenky je vhodné nahlédnout do historie umění a vývoje fotografie. V dějinách umění můžeme sledovat, jak se se snahou vyprávět vyrovnávalo malířství, které v některých aspektech disponuje stejnými výrazovými prostředky a vykazuje stejná omezení jako médium fotografie. Jedním ze zajímavých příkladů ke zkoumání tohoto jevu je Gozzoliho obraz Tanec Salome

² **originální znění:** *If you were looking for the least narrative medium ever conceived, you would be hard-pressed to find a better candidate than photography.*



Obr. 1: Benozzo Gozzoli, Tanec Salome 1461, tempera na dřevě. [6]

Na jediném panelu je vidět řetězec událostí – Salome tančí pro Heroda, svatému Janu Křtitelovi je stínána hlava a Salome předává jeho hlavu Herodiadě – vše současně. Ačkoliv pořadí událostí není explicitní, Gozzoli mapuje narativní čas do obrazového prostoru. [7] Vypravování příběhu v obraze je tedy zde vyřešeno vytvořením falešné synchronicity – v jednom obraze se prolíná několik časových rovin.

Historicky podstatně běžnějším principem narace v obrazovém umění bylo odkazování na konkrétní příběh, který divák v rámci své kultury zná. Malba tak představovala v podstatě momentku plnou odkazů na daný mytologický nebo historický výjev.



Obr. 2: Tizian, Diana a Aktaión 1576, olej na plátně. [8]

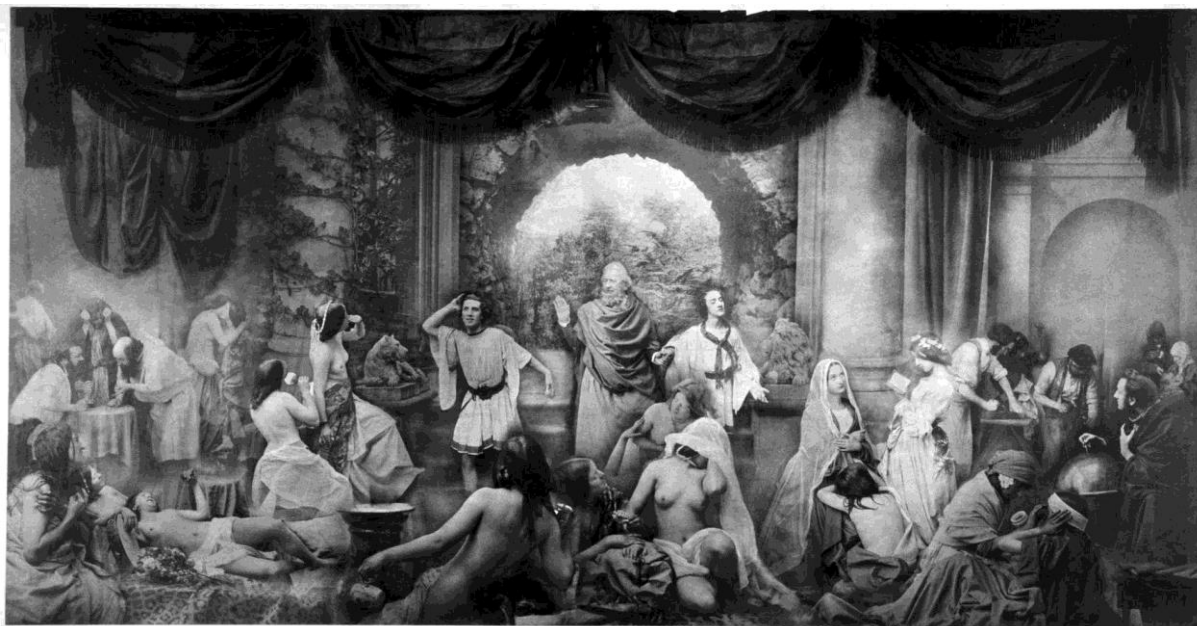
„Pro svůj blízký vztah k příběhu tihneme k označení tohoto obrazu za vypravující. Pro obecnstvo znalé mytologie je příběh zjevný díky symbolice – Dianina čelenka, Aktaiónovi psi a šípy atd. Ale představme si, kdybychom tento obraz viděli bez znalosti Aktaiónova příběhu. (...) Není zde žádná časová osa událostí, díky které bychom viděli, že se brzy promění v jelena a bude roztrhán svými psy.“ (překlad autora)³ [5].

Pokud mýtus o Aktaiónovi neznáme, z obrazu jej nevyčteme – ten na něj pouze odkazuje, nevypráví jej. Předpokládá se předchozí znalost příběhu a obraz slouží pouze jako jeho vizuální zpodobnění, připomínka, hmatatelná forma výjevu.

Obdobným způsobem se tedy v polovině 19. století pokoušeli experimentovat angličtí piktorialisté Oscar G. Rejlander a Henry Peach Robinson. Aranžováním složitých, až

³ **originální znění:** *Because of its close relationship to a story, it's tempting to call this a storytelling image. To an audience versed in mythology the story is obvious because of the symbolism — Diana's crescent moon tiara, Acteon's hounds and arrows, etc. But imagine for a moment seeing this image without knowing the story of Actaeon.(...) There's no timeline of events that would let you know he's soon to be transformed into a stag and ripped apart by his hounds.*

divadelních výjevů a následnou kombinací nasnímaných negativů vytvářeli efektní dramata do značné míry připomínající malířská díla preraphaelitů.



Obr. 3: Oscar G. Rejlander – Dva způsoby života 1857, výjev zobrazující ctnosti a neřesti. Fotografie byla zhotovená kombinací 32 negativů. [9]

Už při prvním pohledu na takový obraz či fotografii vnímáme, nebo spíše tušíme, že je v něm obsažen příběh, symbolika, odkaz. Ovšem to, jestli jsme v jeho čtení úspěšní, záleží na našich znalostech a kultuře. Dílo samotné není schopné informaci předat. Způsob narace je tak absolutně odlišný od způsobů filmových.

Další vývoj umění a moderny měl za následek, že piktorialistický směr ve fotografii začal velmi brzy ustupovat. Současné umění už obdobné odkazy a replikace historických výjevů chápe primárně jako palimpsest⁴, nikoliv jako formu narativního obrazu. Tím se pro fotografii tento přístup k naraci uzavírá.

Jiným a jistě inovátorským pokusem o naraci fotografií bylo využití sekvencí. Za průkopníka je považován americký fotograf Duane Michals. Ve formě několika sekvencně pořízených snímků zachycuje kratičký děj. Snímky jsou většinou pořízené z jednoho místa a jejich čtení připomíná zhlédnutí jednoho krátkého filmového záběru. Tato forma funguje z hlediska čtení a chápání velmi dobře, ovšem příběh může být jen velmi krátký a lze jej obvykle shrnout do jediné holé věty.

⁴ *Palimpsest chápeme jako průnik dvou nebo více textů, kde původní text je přepisován novým textem a původní text je přesto stále čitelný (Vojtěchovský, Vostrý, 2008, str. 111)*



Obr. 4: Duane Michals, Náhodné setkání, 1970. [10]

Otázkou tedy zůstává, je-li vůbec možné plnohodnotně využít fotografické médium k naraci příběhu, aniž bychom to vnímali jako nevhodnou, omezující formu.

Lessing ve zmíněné eseji z 18. století, pojednávající o naraci v malířství a sochařství, považuje za východisko k vyjádření dramatu u statických výjevů zachycení důležitého okamžiku. To se pochopitelně úzce váže k fotografii a do jisté míry objasňuje základ pro dnešní chápání narativní fotografie.

„Lessing došel k závěru, že ačkoliv malba nemůže komunikovat narativ, může vyjadřovat příběh snahou o zachycení významného momentu. Tato idea uspěla v dnešní fotografii jako ‚rozhodující moment‘ prosazovaný Henri Cartierem-Bressonem a jeho následovníky. Ale i klasika rozhodujícího momentu jako Cartier-Bressonův snímek Za nádražím Saint-Lazare je spíše záhadou lákající k objasnění než příběhem k přečtení.“ (překlad autora)⁵ [5].

⁵ **originální znění:** *He arrived at the conclusion that although painting could not communicate narrative it could imply drama by aspiring to capture the 'pregnant moment.'* This idea thrives in photography today as

Toto východisko konečně může objasnit vývoj pojmu narace ve fotografii od exaktního do přeneseného významu – tak, jak jej chápe současné umění. Fotografie se nepokouší vyprávět konkrétní příběh, spíše zobrazuje jeho stopy a fragmenty, které si divák dává do vlastních souvislostí. Snímky tedy obsahují vlastně více otázek než odpovědí. V angličtině se pro tento fenomén někdy užívá zkratka BYON (z anglického sousloví „bring your own narrative“ – přines svůj vlastní příběh). U fotografie může každý divák sledovat svůj vlastní příběh, aniž by to byla chyba tvůrce. Zde narážíme na absolutně definující rozdíl mezi filmem a fotografií. Tvůrci filmu už předávají příběh do divákovy hlavy přesně takový, jaký chtějí – činí tak prostřednictvím záběrové skladby, střihu, zvuku, mizanscény atd. Rozdílné může být pak pouze jeho přijetí dle osobnosti konkrétního diváka.

V další části práce se budu věnovat konkrétní podobě narace v inscenované fotografii, neboť ta je primárním předmětem zkoumání této práce.

the 'decisive moment' promoted by Henri Cartier-Bresson and his followers. But even classics of the decisive moment like Cartier-Bresson's Behind the Gare Saint-Lazare are more of an enigma to solved than a story to be read.

6. Společné znaky vybraných děl současné inscenované narativní fotografie

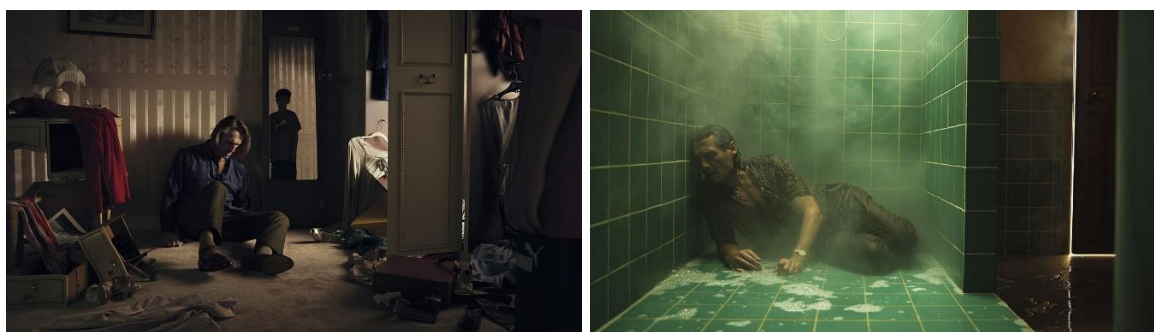
Pravděpodobně zdaleka nejslavnějším a nejdiskutovanějším reprezentantem inscenované fotografie v současném umění je americký fotograf Gregory Crewdson. [11]. Pro účely rozboru tohoto žánru jsem vybral práce dalších dvou autorů, kteří patří k vrcholným představitelům. Jsou jimi nizozemský fotograf Erwin Olaf a Brit Nicky Hamilton. [11, 12].



Obr. 4 a 5: Gregory Crewdson, *Beneath the Roses* 2004. [13].



Obr. 6 a 7: Erwin Olaf, *Hope* 2005 [14].



Obr. 8 a 9: Nicky Hamilton – *The Lonely man*, 2016 [15].

Už při letném pohledu vnímáme velmi podobný charakter obrazu u všech tří autorů. Bez podrobnějšího zkoumání bychom je klidně mohli považovat za díla jednoho tvůrce –

odchylky jsou jen subtilní. Není překvapivé, že autoři také shodně uvádějí jako zdroj inspirace malby a ilustrace Edwarda Hoppera. A ani to, že divácká veřejnost často připodobňuje tyto snímky buď k filmovým záběrům, nebo malbám, či ilustracím. Zdá se, jako by si fotografie v tomto žánru definovala svůj vizuální jazyk, který nejlépe slouží požadovanému účelu. Podobně, jako si film postupně definoval pravidla a postupy, které využívá k vyprávění.

Při prohlížení těchto fotografií také vnímáme rozpor mezi jejich popisností a tím, že zcela nerozumíme situaci, kterou vidíme. To nás vede k dalšímu zkoumání a přemýšlení za hranice obrazu. Využíváme vlastní fantazii k utváření příběhu, snažíme se domyslet, co situaci předcházelo, případně co bude následovat. Fotografie tak není pouhým zastaveným rozhodujícím momentem. Řečeno jazykem sémiotiky je to také index – index příběhu probíhajícího mimo hranice snímku. S trochou nadsázky bychom mohli říci, že snímky vyjadřují podstatně delší časový úsek než jen ten, který vidíme. Při podrobnější dekonstrukci těchto fotografií lze pojmenovat určité společné prvky. Jejich popis jsem rozdělil do čtyř kategorií.

6.1. Motiv

Prvním zjevným společným znakem uvedených cyklů fotografií je, že prakticky vždy zobrazují osoby. Stávají se z nich protagonisté domyšlených příběhů. Jejich pohled nikdy nesměruje do fotoaparátu, figury jsou často strnulé, nenaznačují žádný pohyb ani dynamiku, jejich pozice vyvolává více otázek než odpovědí. Erwin Olaf popisuje, že se opakovaně snažil herce režírovat, ale nebyl spokojený s výsledkem. Herce tedy požádal, ať nedělá nic, že si jen otestuje světlo. A v ten moment teprve zachytil ten správný výraz. [17]

6.2. Mise-en-scène

Mise-en-scène je pojem využívaný ve filmové teorii k popisu charakteru a aranže všeho, co se objevuje před kamerou – doslovný překlad francouzského pojmu je „umístění na scénu.“ Společným prvkem pro uvedená díla je zcela filmový přístup k budování mise-en-scène – od set-designu až po charakter světla, vše je výsledkem přípravy a vědomé konstrukce fotografického obrazu, která využívá stylizovanou filmovou estetiku. Osoby se na snímcích nacházejí v prostředí lidských obydlí či ulic, ovšem v prostředí, které spíše, než aby realitu napodobovalo, ji modifikuje – vidíme jen to, co autor chtěl, abychom viděli. K tomu

významným způsobem přispívá i styl a charakter stylizovaného svícení, které podtrhuje dramaticčnost scén a zároveň přesně modeluje prostor.

Společné prvky lze nalézt i ve volbě velikosti záběrů – v drtivé většině případů vidíme celou postavu a větší či menší část jejího okolí – filmové názvosloví by tedy záběry pojmenovalo jako velké celky, celky, či polocelky. Tito autoři v podstatě nevyžívají užších záběrů. Ve většině případů jsou snímky pořízené s absolutní hloubkou ostrosti. Důvody pro tyto volby záběrů jsou zřejmé – snímky tolik neusměrňují divákovu pozornost na konkrétní místo a obsahují více informací vhodných k pátrání po příběhu.

6.3. Technologie vzniku

Jakkoliv proces výroby není podstatný pro vnímání jeho výsledků, považují za vhodné jmenovat i tento aspekt. Nezvykle pro médium fotografie, ale podobně jako u filmu totiž vznik těchto fotografií podmiňuje fakt, že majoritní množství práce probíhá před vlastním snímáním, které je pak kompletně kontrolovaný proces. Obecně podobnost procesu vzniku takových snímků s procesy filmového natáčení je více než zřejmá a zároveň podstatně ovlivňuje podobu výsledku. Veškeré aspekty snímku totiž dopředu definuje dlouhá řada preprodukčních kroků. Lokace/stavba, rekvizity, dekorace, casting, kostýmy, líčení, svícení – vše podléhá konkrétní vizi definované tvůrcem, vyvíjí se a připravuje před samotnou produkcí. Zde je vhodné podotknout, že všichni uvedení autoři své interiérové snímky realizují primárně v ateliéru, kde se sestaví odpovídající dekorace. Kromě důvodů vizuálních k tomu vede také snaha vyhnout se technickým omezením – typicky jde o možnosti umístění světel a používání delších ohnisek pro snímání širokých záběrů. To někdy vede až k absurdnímu pojetí, které ale dobře ilustruje cílevědomost v naplňování konkrétních vizí těchto autorů – například Hamilton pro realizaci série *Take me away* zkonstruoval ve svém ateliéru v podstatě dokonalou repliku čínského bistra, které existuje v blízkosti jeho domova. [16].

Obdobně přistupují tito autoři také ke zpracování výsledných snímků. Naplno využívají veškerých možností postprodukce, běžně kombinují klidně desítky pořízených snímků do finálního obrazu. Vše za jediným účelem, naplnit onu konkrétní vizi. Vzhledem k množství dílčích kroků je zřejmé, že takové snímky jsou vždy výsledkem týmové práce někdy i několika desítek lidí. Fotograf pak spíše přejímá funkci vedoucího celého týmu.

6.4. Skladba snímků

Přestože všichni tito fotografové seskupují své narativní fotografie do sérií a cyklů, vývoj příběhů už v jejich rámci nijak nepokračuje, fotografie na sebe vzájemně nikterak neodkazují. „*Sám Crewdson fotografii chápe jako „proces zahuštění filmového obrazu“ a své fotografie nazývá „jednookénkové filmy“.*“ [18]. Jednotlivé fotografie tak představují zcela nezávislé příběhy a zobrazují různé postavy. Tento jev vnímáme i v Hamiltonově mírně odlišně koncipované sérii *The Lonely man* – všechny snímky v tomto případě sice souvisejí s konkrétním člověkem, Hamiltonovým otcem, přesto však nevnímáme žádný vývoj jeho příběhu. Fotografie tedy zůstávají samostatnými nezávislými střípky a nedochází ke vzniku žádných syntagmatických konotací.

7. Popis přípravy a reflexe procesu vlastní tvorby

Dosavadní exkurz do problematiky narativní fotografie a její reflexe k filmu a malířství pojmenovává příčiny odlišných principů v naraci fotografie a filmu. V praktické části této práce jsem se pokusil experimentálně rozvinout způsob vyprávění fotografiemi a překlenout příkop mezi pojetím narace obou médií. Získal jsem tím také odpověď na otázku, proč uvedení tvůrci při veškeré péči a energii, kterou svým souborům věnují, nerozvíjejí příběhy dále než za hranici jednoho snímku.

Základním postupem, jehož využití pro médium fotografie jsem se pokusil prozkoumat, je aplikace záběrové skladby na sérii fotografií. Jak už bylo uvedeno, záběrová skladba je jeden ze základních, a přitom také jedinečných výrazových prostředků filmu. Závisí na ní, jakým způsobem bude konkrétní příběh rozvíjet, z jakého pohledu jej bude vyprávět a jak bude celek na diváka působit.

Aby byla vůbec možná aplikace záběrové skladby na práci s fotografiemi, bylo potřeba při koncipování práce učinit některé atypické kroky. Především definovat příběh, který bude vyprávěn, určit jeho začátek, konec, tempo a rozdělit jej do sekvence snímků.

Už v tomto momentě jsem přemýšlel i nad formou výsledné prezentace, neboť jsem předpokládal, že ke zkoumání výsledků mého experimentu nebude stačit obyčejná forma publikace – podoba sekvence snímků je důležitým prvkem a pro její podrobné zkoumání potřebujeme někdy dostat vedle sebe více než jen dva snímky. Ve snaze umožnit divákovi zkoumání vzájemných vazeb nejen dvou snímků bezprostředně po sobě následujících, ale i širších celků, v krajním případě kompletní sekvence, jsem zvolil formát leporela. Počet záběrů byl zvolen na symbolických 24, jako symbolický odkaz k jedné vteřině klasického filmového záznamu.

7.1. Vytýčení směru

Ze všech forem výtvarné fotografie je mi nejbližší právě forma inscenované narativní fotografie, jak ji příkladně zastupují uvedení autoři. Je mi blízká její řemeslná forma, pozornost k nejmenšímu detailu i stylizace. Logicky z obrazů vnímám, že to není pokus o přirozené snímání určitého momentu, spíše snaha o zprostředkování pocitů, a to alespoň pro mne velmi pochopitelným způsobem. Nepotřebuji k těmto snímkům žádné další informace, nemusím znát autora, kontext ani dobu jejich vzniku – vše, co jako divák potřebuji k jejich plnohodnotnému vnímání, již snímky obsahují. A dokonce neobsahují už nic navíc.

Pokud jde o inscenaci fotografie, připadá mi nejpřirozenější pracovat stejným způsobem – držet se přesné vize obrazu a tu dokonale převést do fotografie. Jako tvůrce chci mít pod kontrolou každý detail a rozhodovat o jeho podobě. V praxi ovšem tento způsob práce naráží na extrémní náročnost produkční, potažmo finanční. Vždyť produkce některých snímků Gregoryho Crewdsona stojí i přes 100 000 dolarů, vzniká kompletně v kontrolovaném prostředí ateliéru a samotné snímání konkrétního záběru trvá řadu dní. Takové podmínky si pochopitelně alespoň prozatím nemohu dovolit, a tak jsem hledal cesty, jak tyto nedostatky obejít s rozpočtem několika desítek tisíc korun a plánem vytvořit ne jednu, ale hned 24 fotografií.

Absolutně zásadním elementem působivosti snímků těchto autorů je prostředí, které zachycují. Právě proto, že dekorace je obvykle uměle vytvořená na míru konkrétní fotografii, má všechny vlastnosti, které autor zamýšlel – odpovídá prostorově a stylově, působí esteticky a její charakter někdy nese i symbolický význam.

Jako jediné ekonomicky přijatelné řešení tohoto problému pro mou práci se zdálo nalezení vhodné již existující lokace. Díky vstřícnému majiteli a vedení se mi podařilo navázat spolupráci s pražskou Winternitzovou vilou – vila samotná je realizovaná podle posledního návrhu slavného architekta Adolfa Loose. Interiéry jsou tedy působivé a umožňují využívat řadu prostor.

Omezení z hlediska snímání tak zůstala prakticky v nedostatečném odstupu pro využívání delších ohnisek u širších záběrů a v omezených možnostech umístění světla. Pochopitelně nebylo možné ani nikterak měnit dekor a vybavení místností, ale protože jsou prostory vybaveny v jednotném dobovém stylu, nebylo to zásadní omezení.

7.2. Preprodukce

Nejkomplexnější fází realizace celého projektu byla příprava. Je asi zbytečné rozebírat každý jednotlivý krok, proto se budu věnovat pouze stručně některým dominantním oblastem.

Prvotní otázkou bylo, jaký bude vlastně příběh a jak by měl konkrétně vypadat. V momentě, kdy se podařilo zajistit působivou lokaci, jsem vyvíjel scénář s ohledem na konkrétní prostor a plánovaný rozsah. V klasickém hollywoodském filmu za 24 záběrů obvykle neuplynou ani tři minuty stopáže – pokud jsem chtěl dodržet formu vyprávění filmovým způsobem, bylo třeba příběh tomuto rozsahu přizpůsobit. Nejsem scénárista a jsem zvyklý přemýšlet v obrazech, proto formování příběhu probíhalo dosti obtížně a bylo pod vlivem některých fotografických „vizí“, které jsem nosil v hlavě.

Následně bylo třeba příběh rozdělit do jednotlivých záběrů tak, aby skladba alespoň přibližně odpovídala způsobům filmovým. Nečinil jsem tak s absolutní přesností a filmaři by mi jistě některé volby rozmlouvali. I tak jsem se pro vazby záběrů snažil respektovat osy a principy záběrování scén či aplikoval princip triády – záběrové trojice [19]. Postupně jsem vytvořil asi pět verzí storyboardu, z nich poslední jsem založil už na konkrétních fotografiích pořízených na lokaci v rámci obhlídek [viz Příloha A].

Po dokončení vývoje storyboardu jsem mohl zahájit práce na osvětlovacím plánu. Původní záměr vycházet z klasického hollywoodského přístupu brzy narazil na produkční omezení – stísněnost prostorů a stropy často omezovaly umístění protisvětla, finální pojetí jsem tedy nakonec rozhodl přiblížit k tzv. barokizujícímu stylu. *„Barokizující světlo často nerespektuje diegetické zdroje, a tím vyvolává u diváka zvláštní pocit něčeho hůře interpretovatelného vyvolávajícího další otázky.“* [20]

Simultánně s vývojem storyboardu jsem vybíral herce a dojednával podmínky s castingovou agenturou, zajišťoval obsazení jednotlivých členů štábu a objednával zapůjčení techniky, rekvizit a kostýmů. Ironií osudu, ačkoliv jsme fotografovali ve vile postavené dle návrhu Adolfa Loose, lehátko zvané Knieschwimmer, které je symbolem a typickým inventářem interiérů jeho staveb, bylo třeba pro účely produkce zapůjčit jako rekvizitu od firmy vyrábějící repliky. Lehátko v příběhu plní roli indexu i symbolu.

Zásadní omezení produkce bylo, že jsme vilu měli k dispozici pouze na jedinou noc, v průběhu níž bylo třeba nasnímat celý projekt. Většina záběrů také kvůli přítomnosti oken

vyžadovala tmu (zatemnění nepřípadalo v úvahu), která v období produkce trvala něco přes šest hodin. Posledním důležitým krokem tak bylo sestavení „natačecího“ plánu – určující pořadí a časový harmonogram snímání tak, aby docházelo k co nejméně přestavbám a přesunům, které by produkci zbytečně protahovaly. A současně aby byla efektivně využita doba od setmění do rozbřesku na pořízení záběrů, které tyto podmínky nutně vyžadovaly. Produkční kniha pak obsahovala všechny informace pohromadě [viz Příloha B].

7.3. **Produkce**

Vzhledem k rozsáhlým přípravám, průběh produkce samotné je primárně jejich důsledkem. Každý člen štábu má své konkrétní úkoly a zodpovědnosti a pokud vše běží bez komplikací, práce „na place“ připomíná dobře namazaný stroj. V našem případě to bylo zásadní, neboť i když jsme plánovali snímat 12 hodin nepřetržitě, na každý snímek jsme měli pouhých 30 minut včetně přestavby. Některé záběry sice vyžadovaly jen minoritní úpravy pozice kamery a světel, jiné ale vyžadovaly kompletní přesun techniky do jiného patra a nový setup. Proto osvětlovačská složka štábu často paralelně připravovala záběry další s další sadou světel [viz Příloha C]. Průběžně jsme i přes veškerou snahu lehce zaostávali za plánovanými časy snímání, ale nakonec se podařilo vše stihnout. Nemluvě o minimální péči, kterou jsme mohli věnovat cizelování každého záběru, nevyhnuli jsme se chybám. K hlídání kontinuity mezi záběry, které ve filmu navazují, má filmový průmysl profesi zvanou skript. V našem malém, desetičlenném štábu nikdo tuto profesi nezastával, a pod vlivem spěchu došlo ve dvou případech k porušení kontinuity mezi záběry, které v příběhu následují bezprostředně po sobě. Jejich snímání totiž dělily zhruba dvě hodiny a mezitím se vyráběly záběry z jiných částí příběhu. Přesto se podařilo tuto situaci nakonec napravit, v jednom případě přefocení konkrétního záběru a v jednom případě dokonce pouze postprodukčně, neboť charakter snímku to umožňoval.

7.4. **Postprodukce**

Během produkce bylo pořízeno přes dva a půl tisíce snímků. Řada expozičních byla pouze testovacích, část podpůrných pro postprodukční zpracování a majorita jsou varianty herecké akce. Selektace snímků se ukázala jako velmi obtížný proces – na rozdíl od běžného postupu, kdy fotograf vybírá primárně na základě estetiky, v tomto případě bylo třeba mít na zřeteli, jak vybraný snímek ovlivňuje příběh, jak do něj zapadá, či nemění-li jeho vývoj. V některých případech jsem výsledný snímek zpracoval pouze z jedné konkrétní expozice, v jiných jsem kombinoval až deset různých expozičních. Důvody byly buď utilitární – potřeba

rozšíření záběru, vyrovnání expozic atp., v jiných případech byly důvody estetické – tam kde byli na scéně oba herci, obvykle každý měl svou nejlepší chvíli v jiném momentě [viz Příloha D].

S tím, jak jsem jednotlivé záběry dokončoval a řadil je za sebe do příběhu, jsem se soustavně vracel a zpracovával další varianty již dokončených snímků, aby v příběhu nesly správné významy. Vnímám jsem jejich návaznost jako významnější faktor než to, jak fungují samostatně. Upřímně se domnívám, že tento proces budu ještě v budoucnu opakovat – aktuálně mi chybí dostatečný odstup a tuším, že mezi nasnímanými variantami jsou ještě vhodnější kandidáti, než které jsem zvolil.

7.5. Nátisky a korekce

Výsledky tisku prakticky nikdy neodpovídají podobě digitálních dat. Příčiny jsou různé – primárně papír jako tiskové médium nesvítí, tisk ovlivňuje zásadně i odlišné vlastnosti konkrétních druhů papírů, případně technologické možnosti konkrétních tiskových strojů. Dalším překvapivě významným faktorem je barevná teplota osvětlení, pod níž výtisky prohlížíme. Nejlepší způsob, jak data přiblížit zamýšlené podobě, je provést tzv. nátisky – tento postup jsem využil před finálním tiskem knihy i já. Zkušební snímky jsem pod typizovaným osvětlením s barevnou teplotou kolem 5500 K porovnával s výstupy na kalibrovaném monitoru ve standardu D50 při 90 cd/m². Aplikoval jsem takové korekce, aby data na monitoru vypadala téměř shodně s výtiskem, a následně jsem ryze matematickým způsobem tyto korekce invertoval a aplikoval na finální tisková data. Tímto způsobem jsem se pokusil dosáhnout co největší přesnosti, aby výsledná podoba fotografií v tisku měla přesně tu podobu, kterou jsem původně zamýšlel.

8. Popis výsledného díla a jeho využití

Výsledkem celé práce je zdá se homogenní sada fotografií seřazených v publikaci, která slouží k ilustraci experimentu s narací ve fotografii filmovým způsobem vyprávění. Protože práce primárně zkoumá, zdali je možné využít ve fotografii filmový jazyk pro kontinuální vyprávění řadou snímků, její podoba tomu podléhá. Obvyklé postupy pro tvorbu fotografické publikace tedy v podstatě nebyly uplatněny – nebyla možná žádná selekce ani experimenty s řazením fotografií, ani změny ve formě layoutu – vše by bouralo koncept či tříštilo pozornost. Konečná podoba tak vychází primárně z konceptu celé práce. Aby bylo možné číst příběh, bylo nutné jej prezentovat v jednotném tempu – každý snímek tak má dedikovaný stejný prostor, umístění a čtení knihy je absolutně lineární. Protože jsem chtěl, aby publikace umožnila zkoumání vazeb jednotlivých záběrů i v širších kontextech, nejlogičtějším východiskem byla forma leporela. Design ubíhajících stránek pak usnadňuje listování. Pro komplikovanost realizace z knihařského pohledu vznikla řada maket [Příloha E].

Přesto bych však nerad považoval tuto formu za jediný možný výstup. Estetika a styl některých snímků jim podle mého umožňuje fungovat i mimo kontext práce. Například vystavení pár vybraných fotografií ve formě velkoformátových tisků sice logicky naruší čitelnost původního příběhu, může však diváka podnítit k tomu, aby hledal příběhy vycházející z jediného snímku. Musím přiznat, že takovou formu nakonec považuji za působivější a přirozenější i ve vztahu k této konkrétní práci i pro médium fotografie obecně.

Prohlížení výsledné publikace tak vnímám jako určitou formu odpovědi, proč nejslavnější autoři žánru narativní fotografie nepracují s konkrétními příběhy založenými na vývoji v rámci série snímků. Sekvence totiž odvádí pozornost od fotografií samotných a zásadně limituje soustředění, kterou jako diváci jednotlivým fotografiím věnujeme. Staví vedle sebe snímky, které jsou důležité pro vývoj příběhu, ale nemají stejnou estetickou úroveň jako snímky jiné. V podstatě to přináší další limity, které se nutně musí projevit v kvalitě. Fotografie na rozdíl od filmu nepředává dostatek informací k přesnému chápání vývoje příběhu, nepracuje s časem ani zvukem a o porozumění příběhu musíme spíše usilovat, než aby nás sám upoutal.

Nabytá zjištění jsou pro mne a vývoj mé další práce cenné, ale kapitolu vyprávění konkrétních příběhů fotografiemi tímto způsobem sám pro sebe uzavírám. Je důležité spíše využívat přednosti jednotlivých médií než se vyhýbat jejich nedostatkům. Podle mého

názoru fotografie nikdy nebude umožňovat vyprávět komplikovanější příběhy tak, aby byly pochopitelné, a ještě pracovaly s divákovými pocity – i při snaze o jednoduché sdělení musí divák vynaložit značné úsilí o jeho pochopení a aplikace filmových postupů tento problém neřeší. Skrytá síla fotografie ale tkví v náznacích narace mimo hranice konkrétních snímků – v tomto ohledu jsou myslím možnosti fotografických sérií stále neprobádané a stojí za další zkoumání. Promyšleným strukturováním příběhu mezi více snímků dost možná lze povýšit narativní možnosti média – povýšit jej na roli mediátora a využít konkrétních fotografií k vnímání prostoru odehrávajícího se mezi nimi. Tedy konkrétně: ať vypráví film. A fotografie jen citlivě naznačuje.

9. Zdroje:

1. PRIMOVÁ, Adéla. *Fotografie jako hra s (nejen) grafickým prvkem*. Praha, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta pedagogická.
2. FRÝDLOVÁ, Pavla, BERNARD, Jan. *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988. ISBN: 13-734-88, s.474
3. MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.
4. ROBSON, David. *Our fiction addiction: Why humans need stories*. In: bbc.com [online]. 3.5.2018 [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <http://www.bbc.com/culture/story/20180503-our-fiction-addiction-why-humans-need-stories>
5. MEYER, Mark. *Storytelling photography considered harmful*. In: photo-mark.com [online]. [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <https://www.photo-mark.com/notes/storytelling-photography-considered-harmful/>
6. GOZZOLI, Benozzo. *The dance of Salome*. In: commons.wikimedia.com [online]. [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gozzoli, Benozzo - The Dance of Salome - 1461-62.jpg>
7. RYAN, Marie-Laure. *Narrative across media: the languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. ISBN 978-0803289932.
8. TITIAN, *Diana and Actaeon*. In: commons.wikimedia.com [online]. [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian - Diana and Actaeon - Google Art Project.jpg>
9. REJLANDER, Oscar-Gustave. *The Two ways of life*. In: commons.wikimedia.com [online]. [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg
10. MICHALS, Duane. *Chance meeting*. In: mutualart.com [online]. [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <https://www.mutualart.com/Artwork/Chance-Meeting/6BD837F78015772E>
11. RYAN, Marie-Laure. *Narrative across media: the languages of storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. ISBN 978-0803289932.
12. *Nicky Hamilton*. In: photo.com [online]. [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/807/nicky-hamilton>
13. *Gregory Crewdson*. In: artnet.com [online]. [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/gregory-crewdson/3>
14. *Erwin Olaf*. In: artnet.com [online]. [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/erwin-olaf/>
15. *The Lonely Man*. In: nickyhamilton.com [online]. [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <http://www.nickyhamilton.com/the-lonely-man>
16. ALEXANDER, Jack. *Photographer Spends Two Months Building a Replica of Local Chinese Takeaway, Shoots Cinematic Photo Series Inside*. In: fstoppers.com [online]. 15.1. 2019 [cit. 29.7.2019]. Dostupné z: <https://fstoppers.com/originals/photographer-spends-two-months-building-replica-local-chinese-takeaway-shoots-328640>
17. *Erwin Olaf, on Beauty and Fall* [film]. Režie Michiel van ERP. Holandsko, 2009
18. MICHÁLKOVÁ, Andrea. *PŘÍBĚHY V OBRAZECH / Narativita ve výtvarném umění*. Praha, 2010. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta pedagogická.
19. KREJČA, František. *TRIÁDA / Pohled na roli triády ve struktuře filmu*. Bratislava, 2009. Bakalářská práce. Vysoká škola múzických umění, Filmová a televizní fakulta.
20. REVAULT D'ALLONNES, Fabrice. *La lumière au cinéma*. Paris: Diffusion, Seuil, 1991. Cahiers du cinéma. ISBN 978-2866420765.

10. Resumé

Práce zkoumá a reflektuje rozdílné možnosti narace fotografického a filmového média prostřednictvím inscenované fotografie. Fotografie a film jsou na první pohled blízké obory, zásadně se ale odlišují ve výrazových prostředcích. Jedním z důsledků je tak diametrálně odlišná schopnost vyprávění. Práce také konfrontuje podobu současné narativní fotografie a definuje její charakteristiky. Prostřednictvím fotografické publikace s názvem „Things left unsaid“ pak aplikuje způsoby filmového vyprávění a záběrové skladby na skladbu fotografického souboru a definuje přednosti a limity obou médií.

Summary

Subject of this thesis is to explore and reflect the differences in narrative in photography and film. Film and photography appear to be closely related, however, they differ greatly in form of their means of expression. This results in their diametrically opposed abilities of storytelling. The thesis also confronts manners of contemporary narrative photography and defines its character. Means of expression and shot composition rules used in film were applied directly to creation of a photography series in form of the photobook named „Things left unsaid“. This helps to define virtues and limits of each media.

12. Seznam obrázků:

| | |
|---|----|
| OBR. 1: BENOZZO GOZZOLI, TANEC SALOME 1461..... | 13 |
| OBR. 2: TIZIAN, DIANA A AKTAIÓN 1576..... | 14 |
| OBR. 3: OSCAR G. REJLANDER, DVA ZPŮSOBY ŽIVOTA 1857 | 15 |
| OBR. 4: DUANE MICHALS, NÁHODNÉ SETKÁNÍ, 1970..... | 16 |
| OBR. 4 A 5: GREGORY CREWDSON, BENEATH THE ROSES 2004..... | 18 |
| OBR. 6 A 7: ERWIN OLAF, HOPE 2005 | 18 |
| OBR. 8 A 9: NICKY HAMILTON – THE LONELY MAN, 2016..... | 18 |


13. Seznam příloh:

| | |
|--|-----------|
| PŘÍLOHA A – STORYBOARD – RŮZNÉ VÝVOJOVÉ FÁZE STORYBOARDU A VÝSLEDNÝ SNÍMEK..... | 32 |
| PŘÍLOHA B – UKÁZKA PRODUKČNÍ KNIHY S OSVĚTLOVACÍM PLÁNEM | 32 |
| PŘÍLOHA C – PRODUKCE..... | 33 |
| PŘÍLOHA D – POSTPRODUKCE A NÁTISKY..... | 34 |
| PŘÍLOHA E – MAKETA KNIHY PŘED FINÁLNÍM TISKEM | 34 |
| PŘÍLOHA F – VYBRANÉ SNÍMKY ZE SÉRIE..... | 35 |

Příloha A – Storyboard – různé vývojové fáze storyboardu a výsledný snímek



Příloha B – ukázka produkční knihy s osvětlovacím plánem



Prac. POŘADÍ: 6

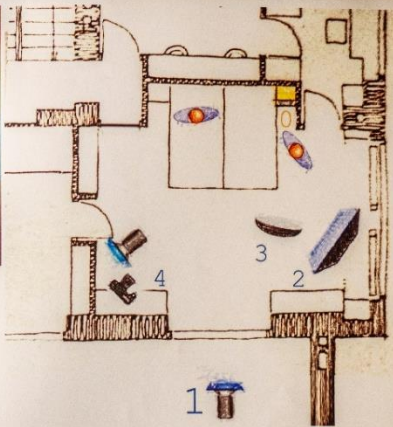
čas snímání: 22.30-23.00
nutnost absolutní tmy - NE

ohniško: 50mm - doraz



kostýmy: žena - pyžamo, muž pyžamo - rozhalené, nátělník
rekvizity: praktikal - lampička
haze: ano
pozni: f5,6+gobo pattern - 1.verze.

frame nr: 2
ložnice

základ:
extras:
bracketing se světly:
bracketing bez světly:



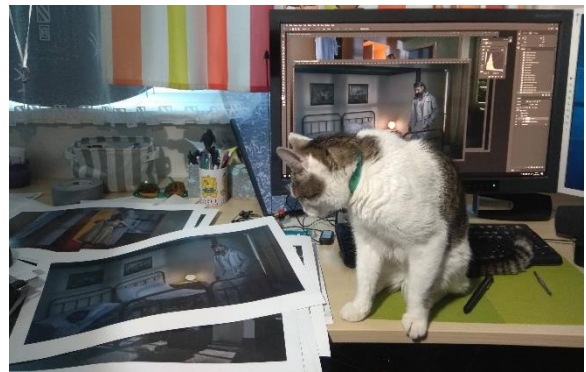
0 - lampička - praktikal
1 - za oknem na terase - gobo moonlight - skrz okno obrisy - ev. gobo modifier
2 - měkké - rim -
3 - beauty - gridded - rembrandt - akcent obličeje, mimika moonlight
4 - ambient fill - 1/2 CTB gel

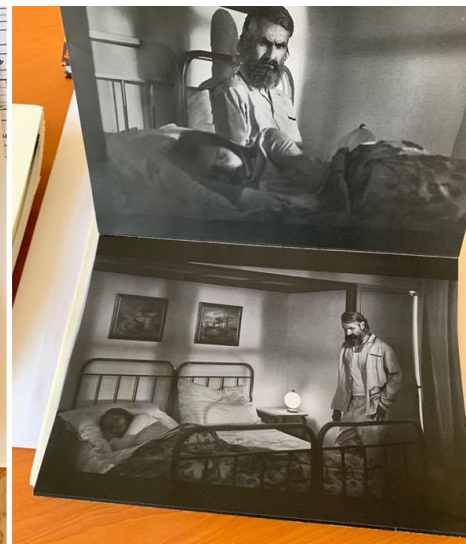
Příloha C – Produkce



Příloha D – Postprodukce a nátisky



Příloha E – Maketa knihy před finálním tiskem



Příloha F – Vybrané snímky ze série

